БЕТХОВЕН

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО · МОСКВА

1922

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Вышедший в 1922 году этюд Н. Стрельникова о Бетховене представляет собой попытку феноменологического подхода к осознанию значения не только творчества Бетховена для искусства, но и всей его фигуры для человечества в целом.

- БЕТХОВЕН
  - I
  - II
  - III
  - IV
  - V
  - VI
  - VII
  - VIII
  - IX
  - X
  - XI

БЕТХОВЕН

I

«Tantôt libre, tantôt recherché».

Beethoven, Grosse Fuge op. 133.

Наша беседа о Бетховене — беседа людей, переживших Листа, Вагнера и Скрябина — чтобы не стать назидательной дидактикой или разговором живых о мертвом, должна быть с одной стороны свободной, с другой — догматической беседой. Это значит, что она прежде всего должна иметь своим предметом явление Бетховена в том виде, как оно сейчас принадлежит нашему сознанию, вне условий его исторического бытия и при этом, затем, должна исходить из таких, отысканных в феноменологии бетховенского духа основоположений, которые, утверждая существо предмета, в наименьшей степени нуждалось бы в какой бы то ни было критической поверке.

Итак, Бетховен вне исторической преемственности, Бетховен вне фактов его жизнеописаний, Бетховен вне всего случайного, что не служит к установлению ближайших принципиальных черт его идейного обличья.

Тремя этими положениями определяется «догматичность» предлагаемой беседы и три эти положения в свою очередь оправдываются непререкаемой сейчас «догмой» гениальности человека, которому эта беседа посвящена.

В самом деле, в трагической интриге жизни человечества гений появляется всегда в роли deus ex machina, как Иракл в «Филоктете» или Диана в «Ифигении». Его явление всегда неожиданно, неподготовлено и решающе. Гений–самодовлеющая форма, а не движущийся по законам истории поток. Он — сам по себе и не связаны с ним никакими узами причинности предстатели его во времени.

Его определение ни в каком случае не «fit per genus proximum» — по сопоставлению с «родовым» понятием.

Напротив того, этот ближайший «род» гения слишком часто антиномичен ему по существу. Пророк должен быть по духу страшен священнику. Всё в них противоположно. Священство статический модус религии, пророчество–динамический. Один кристаллизует и сберегает религию, другой расплавляет и заставляет ее течь дальше, вперед. Там предание, покой и будни в течении веков, здесь–творчество, буря, мгновения восторга,

освещающие путь векам.

Одной строфой из «Одиссеи» Гомер проливает больше света на сущность поэзии, чем десяток друг с другом спорящих александрийских школ, и одной складкой плаща Мадонны Леонардо смысл искусства вскрывается яснее, нежели всеми исследованиями Мутера и Уольтер Патера, сложенными вместе. Еще бы: там ремесло и выучка, мастерство и опыт, здесь — озарение и час чуда.

И не стало ли все величие ремесленной мудрости понятием без непременного содержания с тех пор, когда часовых дел мастер Уатт изобрел паровую машину, цирульник Аркрайт машину прядильную, а ювелир Фультон — пароход?

Тщетны и жизнеописания гениальных людей, хотя бы наиболее обстоятельные. Творческое начало имманентно жизни и никакие суждения, отправляясь от жизненных фактов, не могут вскрыть существа природы творчества, ибо в таинственных течениях человеческого сознания творчество и бытие взаимно совпадают.

Наконец, хотя бы и множественные и протяженные, пути гения — в сущности единый и кратчайший путь, так как направление и расстояние его определяется лишь двумя точками, смежными по расположению: точкой рождения силы и точкой ее приложения. Каковы же состояния, обозначаемые этими точками, не познать и критическими методами, ибо всякая точка, единственный конкретный знак состояния, — предел геометрической линии и оттого не имеет ни одного из знакомых позитивной науке измерений.

II

Гомер, Леонардо, Микель–Анджело, Шекспир. Один жил десять веков тому назад, другие свыше трехсот и четырехсот лет раньше нашего времени. А вот со дня смерти Бетховена не исполнилось и сотни лет. И тем не менее для большинства из нас его облик уже не фигура, облеченная в плоть и кровь, движущаяся по венской Ландштрассе или аллеям Винервальда и пишущая нотные значки на клочке бумаги то за столиком захолустного Кайзеркафэ, то в узенькой комнатке Шварцпаниргауза, а Бетховен, чье имя мы привыкли видеть напечатанным рядом с надписями: Третья, Пятая или Девятая симфония, увертюра Эгмонт или Леонора, cis–moll'ный или es–dur'ный квартет. А если не имя, не восемь букв в данной комбинации, то — изваяние, видимый образ мифического существа полубожественного происхождения, живой в памяти как гений, как «великий человек».

Во всех этих случаях представления о Бетховене на первый план сознания выступает величие общечеловеческого образа, и отодвигается частная значимость музыканта — явление, тождественное современному нашему приятию Гомера, Леонардо, Шекспира. Поэт, художник, драматург решительно заслонен идеальной стороной общечеловеческого творчества, словно на высочайшей точке «профессионального» мастерства происходит мгновенная новация оснований и творец, ближайшим образом определяемый именно чертами личного своеобразия, становится просто величайшим созидателем непреходящей общечеловеческой ценности.

Не возвращение домой от стен павшей Трои, а крушение общей всему человечеству идеи, не росписной плафон Сикстинской капеллы, а предстояние человека пред лицом Дня гнева, не безумный старик, посылающий проклятие во мглу грозовой ночи, а общечеловеческая трагедия отверженного.

Именно незримый подмен одного другим, частного — общим, временного — вечным.

Оттого четыре ноты первого Allegro C-moll'ной симфонии не только четыре тона равной величины в двудольном метре Allegro con brio и потому начало cis–moll'ного квартета не только фугато, построенное на парной теме, но и жизнь некоей мысли, угрожающей и скорбной. И оттого недаром Бетховен за неполное столетие, истекшее со дня его смерти, для нас уже отвлеченный

человек, факту минувшего жизненного существования которого мы уже верим по преданию.

Его симфонии для нас прежде всего создание титанической мысли и апофеоз духа, торжествующего победу над материей, как торжество духа и гомерические эпопеи, и миланская «Вечеря» и ватиканский «Суд», и несчастный Лир с развевающимися по ветру сединами.

Высочайшее призвание гения именно в том, что его искусство являет нам вещи в свете преображения и тем пророчественно свидетельствует о сокрытой дотоле истине.

Но в приложении к музыке, что есть истина?

«Слова связаны, к счастью звуки еще свободны», писал Бетховену поэт Куфнер во дни, когда монархическая реакция наложила суровый гнет на вольные умы своего времени и даже Грильпарцер жаловался Бетховену на цензурные стеснения творческой мысли.

Сам Бетховен писал как–то Вильгельму Герхарду: «Изображение предметов свойственно живописи. Поэзия также может считать себя в этом отношении счастливой по сравнению с музыкой. Господство ее не так ограничено, как мое. Но зато мое простирается дальше, в иные области. И в мои владения не так–то легко проникнуть».

Значит ли это, что Бетховен–музыкант считал себя замкнутым в некоей цитадели, где мог чувствовать себя в физической и моральной безопасности, свободный творить дерзновенно и правдолюбиво? Отнюдь нет. Прежде всего Бетховен не мог не видеть, что он более, чем кто–либо чужд представлению о безгрешности искусства, целиком лежащего по ту сторону добра и зла. Искусство — активный момент жизни, а не гармонический аккорд, пассивно растворяющийся в зле и уродстве жизни. Искусство–путь к отысканию истины. Оно творчески организует сущности, оно устрояет жизнь и образует новые субстанции, дотоле неведомые и несказанные. Поэтому и для него существенны этические масштабы, и для него важен твердый голос морали.

К таким мыслям непрерывно устремлялось творчество Бетховена за четыре, без малого, десятка лет его упорной работы. Но это творчество — безудержная и ошеломительная в своем гигантском беге эволюция. Немыслимо отметить в горячечной кривой этой эволюции такой момент, когда идеология Бетховена стойко отвечала бы какому–либо одному статически–определенному искусствопониманию. В догматическом плане здесь можно только заметить основное направление кривой и сделать соответствующие выводы.

III

Итак, «в мои владения не так–то легко проникнуть». Это из одного письма Бетховена.

«Мои владения в воздухе». Это из другого письма, к Францу Брунсвику.

«Mein Reich ist in der Luft» и, значит, царство мое не от мира сего.

Так писал музыкант, автор первых двух симфоний, из которых одна, первая (1800), была охарактеризована Берлиозом как «ребяческая», а вторая (1802) все еще не являет настоящих черт бетховенской хватки.

Бетховен, автор третьей, Героической, симфонии (1804) уже не вправе говорить об изолированности своего творчества. Эроика самым непосредственным образом связана в своем возникновении с эпохой революционного энтузиазма, охватившего Европу на рубеже XIX века, и идейный источник ее тот духовный сдвиг, дань которому принесли и Кант, и Шиллер, и Бетховен.

Как «римлянин, вскормленный Плутархом», Бетховен мечтает о героической республике, основанной гением победы–первым консулом и на титульном листе своей симфонической партитуры ставит имя Буонапарте. Но меняется политическая коньюнктура момента: Бонапарт — император, и новоеначертание получает симфония: «в прославление памяти великого человека».

Бетховен–музыкант становится публицистом, и мир политической идеи становится его внутренним миром. Еще бы: всесторонняя жизнь души не может протекать в одиночестве изоляционной камеры индивидуального сознания.

Но и этого мало. Искусство Бетховена хочет не только отражать избранные моменты жизни. Быть только зеркалом жизни недостойно творца. Его настоящее призвание — прозревать сокровенную волю сущностей и вещей, улавливать внутренний разум явлений.

Не только как свободолюбец, но и как творец, с удовлетворением встречает Бетховен весть о крушении Наполеоновой идеи: он предвидел великое падение в патетически–мерном шаге похоронного марша Эроики.

И вот оно, подлинное назначение художника: не только наблюдать, перерабатывать, отражать, но и непрерывно стремиться схватить живую связь явлений, включить все постигнутое в общий чертеж своего творчества и сделать отсюда

общественно–наглядные выводы.

Надо бороться с политической тираннией, олигархией и деспотизмом и не жалеть об освободительной смерти многих ради триумфа идеи политической свободы. Бороться и жертвовать собою ради торжества добра и правды, во имя искоренения зла и лжи. К этому должен призывать творец. И вот пишет Бетховен «Фиделио (1806), параллель к Эроике, в котором Фиделио–Леонора общечеловек вне времени, воплощенная отвлеченность, движимая идеей героической борьбы с железными законами тираннического режима. Почти одновременно пишет увертюру «Кориолан» (1807), являющую драматическую коллизию на почве политической же борьбы, пишет почти тогда же и музыку к Гётевскому «Эгмонту» (1809), возвышая и здесь сюжет до степени значительной философской высоты: пред великими интересами борьбы за независимость и свободу человечества, существование и интересы индивидуальных единиц должны отойти на второй план, уступая дорогу триумфальной идее освобождения.

Но не только политический уклад–враг благополучия людей. Человека, исполненнаго жаждой подвига ждет, затаившись пред его дверью, злой Рок. Он выжидает только ночного часа, чтобы в полночь напомнить о своем приходе. Настанет этот час и в дверях скромного жилища Человека, заслышится стук, угрожающий глухой: «Так Судьба стучится в двери». Пусть Человек примет вызов и пусть завяжется поединок. Если верит он в наступление утра, ночной поединок вырвет победу из костлявых рук злого Рока.

Идеей «из тьмы к свету» характеризуется пятая, C-moll'ная, симфония Бетховена (1807). Идея борьбы с Роком, схватки с Судьбой, конечно, идея богоборческая: так Израиль в ночи противоборствовал Незримому. Но как бы ни чуждо было Бетховену начало религиозного бунта, эта идея высоко показательна для его творчества, как генезис идеи самоутверждения, проникающей с тех пор идеологию его искусства.

IV

Бунт против необходимости — судьбы, рока был бунтом против механического миропонимания, реакцией на чрезмерно материалистическое мироощущение. Но это был мгновенный взрыв волевого напряжения, и внезапно осознанная решимость борьбы до конца;

«Я хочу схватить Судьбу за глотку».

Провозглашенное отныне начало самоутверждения потребовало в дальнейшем уже работы мысли, спокойной и рассудительной.

Если все в мире действительно связано цепями необходимости, то я несу на себе всю тяготу совершенного кем бы то ни было зла и торжество содеянного кем бы то ни было блага. Весь мир взвешен на мне. Но налагая на меня иго ответственности за греховность мира и подставляя мою голову ударам возмездия не за мои проступки, это дает мне счастливую возможность присоединить мою волю к могучему потоку всемирной воли. Только тогда мое ничтожное Я, мое личное сознание, прикованное к месту и времени, пространственно и временно ограниченное, может прозреть сокрытую сущность вещей.

В ночной схватке с Судьбой лишь свет восходящей зари мог спасти единоборствующего. Его слабые очи не могли распознать в ночи ни силы, ни злобы противника и убоялся он Судьбы страхом великим. В мире явлений, где все по естественным законам подвержено изнеможению, гибели, увяданию, мы устрашились необходимости и за миром временных явлений проглядели мир сущностей.

Пусть малодушный человек напомнит себе, что его Я в общем потоке жизни бесконечно и пусть чувствует он себя выше всех конечных проявлений сущего. Все живо, все дышит, во всем чувствуется веяние божества, и в каждой дождевой капле отражены лучи мироздания. Мир таинствен и чудесен, бесконечное незримо присутствует во всем конечном и окружающая нас полнота земного существования открывается как бесконечная божественная тайна.

Вот круг идей, вызвавших за экстатическим взрывом пятой симфонии прекраснодушные переживания шестой, Пасторальной, симфонии (1808).

Какое счастье, что человек не покинут на самого себя и что

окружен он одушевленностью всего мира! Его влечет дальше от города, тонущего в клубах свинцовой гари, чрез горы и долы, на прозрачный весенний воздух, в круг простых и веселых поселян. Там, среди них и в одиноких лесных прогулках, он хочет слушать пение соловья, перепела и кукушки и там хочет благоговейно внимать чередующимся голосам неба, земли и воды.

Все должны знать, что означают новые звуковые мысли Бетховена. И вот сам автор дешифрирует их: это — выражение радостного чувства по' прибытии в деревню — сцена у ручья– веселое сборище поселян — гроза, буря — песнь пастуха — радостное и благодарственная молитва после бури.

«Скорей выражение чувства, чем звукопись» пишет он дополнительно на концертной афише.

Могла ли надолго удовлетворить Бетховена сантиментальная мечта буколической поэтики? Ведь он правдолюб и не терпит условностей. И потом он слишком домогательно требует от искусства, чтобы оно творило все новые и новые ценности.

У стремительное и волевое, творчество его в неустанной смене руководящих идей. Проносятся военные бури 1813–1814 г. г. Бетховен отвечает на них двумя симфониями, седьмой и восьмой, но неугомонная мысль ставит пред его взором иные задачи для преодоления.

Душевный опыт Бетховена подсказывает ему потребность возврата к трагическому уклону C-moll'ной симфонии. Ее эмоциональная схема: вызов, борьба, богоборческое колебание основ видимой действительности, предельное напряжение волевого начала и конечное его разрежение продолжает волновать его и, быть может, волнует еще сильнее прежнего. Не может стать иначе: наперекор горчайшим жизненным испытаниям, воля Бетховена окрепла, а неудовлетворенность возросла.

«Мне все кажется, что написал я лишь две — три строчки», признается автор восьми симфоний в 1824 г. своему издателю Шотту в Майнце.

Но мысль борьбы и просветления должна получить на этот раз совершенно новое выражение.

«Совсем новые планы рисуются мне теперь», сообщает он Фанни дель-Рио в 1818 г.

Мысль Бетховена зреет долго. Неудивительно: солипсист, эгоцентрик, гордый утверждением суверенного Я, удовлетворенный сознанием «Я есмь», он уже не хочет быть в центре творческого устремления. Человеческую задачу борьбы с Роком и свою великую жажду очищения он хочет дать не личности, не единоборствующему герою, а хору трагедии.

Настал час, чтобы искусство стало всенародным. Такое искусство и по форме своей должно стать демократичным. Оно нс должно быть данником унаследованных традиций или рабом привычного канона красоты. Оно должно отвергнуть гармонию данных форм. Оно должно творить новую истину. Творить буйственно, дерзновенно, из новаго материала, на новых основаниях и с новыми целями. Пусть хор воспоет Радость навстречу новой жизни и новой религии свободного человечества, ибо хорус давних пор довлеет выражение трагического.

«Симфония с заключительным хором на оду Шиллера «К радости» для большого оркестра, четырех голосов соло и четырех голосов смешанного хора» была, наконец, написана в 1824 г. и тогда же исполнена в театре Кертнертор.

Шиндлер рассказывает о необыкновенном успехе симфонии и триумфе, увенчавшем ее творца. Но физическое и материальное положение Бетховена к тому времени пошатнулось настолько сильно, что проектам десятой симфонии, долженствовавшей «примирить христианский мир с миром античным», уже не суждено было осуществиться.

V

Девять симфоний Бетховена были девятью этапами творческого пути гения, указывавшими основную линию его идеологических устремлений. Но было бы ошибочным сосредоточивать весь круг волновавших Бетховена идей вокруг его симфонического творчества.

Прежде всего для Бетховена не были принципиально важными средства воспроизведения его звуковых идей. Его мудрость первее всего–комплекс звуковых мыслей как таковых. Не удивительно отсюда, что во многих его сонатах заключены оркестровые намерения и, наоборот, на многих оркестровых оборотах бетховенского письма видны явственные следы бетховенского фортепиано.

Многие из значительнейших мыслей Бетховена поверены фортепианным его сонатам последнего времени. Шиндлер сообщает, что о некоторых своих фортепианных сочинениях сам автор отзывался «с большей симпатией, чем об иной своей симфонии». При этом Бетховен — импровизатор и не мог пренебрежительно смотреть на инструмент, воплощавший его мгновенные мысли и слишком часто поэтому служивший для него «картоном» симфонической музыки.

Наконец самое количество фортепианной музыки в сочинительском каталоге Бетховена должно было бы само по себе отвести фортепиано видную роль в его творчестве.

Фортепианные сонаты Бетховена–возвышенный мир его излюбленных идей, проглядеть который за страницами его симфонических партитур значило бы проглядеть полноту звукового воплощения его идеологии.

Таковы «принципиально–важные“ его сонаты op. 13 (патетическая), соната as–dur op. 26, соната quasi una fantasia cis–moll op. 27 («Лунная»), соната f-moll op. 57 (appassionata), большая соната in c-dur op. 53, соната es–dur op. 81 («Les adieux»). Затем, особенно, последние его сонаты: a-dur op. 101, b-dur op. 106, es–dur op. 109, as–dur op. 110, наконец, соната c-moll op. 111. Нельзя не упомянуть и о превосходных «33 вариациях на тему Диабелли“ op. 120.

Выразителем заветных дум Бетховена — дум о мироздании и его неизбежных законах, о человеке, его сердце и судьбе — явилась и квартетная музыка Бетховена, в которой последние из семнадцати его квартетов стоят на идеологическом уровне

величайших симфонических его созданий.

И здесь в энергическом ритме Allegro', сосредоточенных размышлениях Adagio, победном блеске финалов, в пластической выразительности тематического изложения, в стремительных ходах и внезапных контрастах развития, мы распознаем душевный мир Бетховена–симфониста: — то излияние многострадавшей души (Adagio квартета f-dur op. 59), то сомнения душевного плена (Allegro квартета e-moll op. 59), то этапы героической эпопеи (квартет e-dur op. 59) и призывы к мужественной борьбе (Presto квартета es–dur op. 74).

Пять последних квартетов–огромный и многоликий мир, являющий в звуковых образах богатое эмоциональное содержание. Бетховен и здесь верен кругу своих идеалов. Квартет a-moll op. 132 во многом параллелен идее пасторальной симфонии, а надпись «Священное благодарение исцеленного Божеству и с внешней стороны подчеркивает параллелизм. Большая фуга, первоначальный финал Ь-биг'наго квартета во вступлении (Ouverture) приносит грозную реминисценцию тяжелой поступи Судьбы, снова вызывающей человека на извечную борьбу. Финал f-dur'ного квартета op. 135, оконченного за год до смерти, своим motto ставит вопрос, на который Бетховен ответил делом всей своей жизни. «Тягостное решение. Быть ли тому? Да будет так.

Наконец мистическое озарение cis–moll'-ного квартета op. 131 указывает на пути, непроторенные Бетховеном и в музыке девяти его симфоний.

«Музыка не должна всюду давать чувству слишком определенное направление». В устах Бетховена эти слова утверждают догму абсолютизма музыкального выражения, так просто открывающую для музыки глубины человеческого духа, невыразимые на языке рационалистических представлений. Об этом знал и Гёте, считавший необходимым «etwas geheimnissen» во второй части своего «Фауста».

Но Бетховену, поборнику высокого и чистого искусства, легче всего было пройти к символике нераскрытых понятий, как символике, совпадающей во вне с абсолютной, непосредственно стимулирующей сознание музыкой. искусства может быть вскрыто лишь в процессе восприятия. В способности образа к бесконечному его раскрытию–тайна бессмертия высоких созданий искусства. Нечем и не за чем дальше жить до конца раз'ясненному произведению. Оно исполнило свое временное назначение и погасло, как гаснут земные полезные костры. Лишь звезды высокого неба продолжают светиться.

VI

Популярная эстетика очень часто противопоставляет понятия: искусство–жизнь, искусство — правда, поэзия–проза жизни, поэтика–правда выражения.

Если с одной стороны отбросить долю обывательской условности в понимании этих слов и если с другой стороны не считаться с инозначущей классической антитезой «Wahrheit und Dichtung, на лицо остается, все таки, лишь логическая сбивчивость понятий.

Сказать: жизнь, жизненная правда не значит еще сказать общепонятное. По своей диалектической всеоб'емлемости слово: жизнь равнозначимо отвлеченнейшим словам: все, сущее, бытие. Да и возможно ли в этом смысле противопоставление, если искусство есть только организованная часть этого бесформенного всего, выявленная в плоскости того или иного измерения, по тем или иным правилам стилистического порядка?

Жизнь и творчество Бетховена взаимно связаны в своих психологических основах столь тесным образом, что говорить о противопоставлении их можно лишь в том разве обывательском смысле, что, де, вот наиболее бойкие Allegro написаны им в самых несчастных периодах его жизни. Но это изумление пред «чудесными» особенностями жизни гения столь же наивно, как и другое обывательское изумление: перед тем, что Бетховен, сам гений ритма, не умел «в такт танцовать».

Жизнь Бетховена–неразрывная, «кованная», цепь творческих достижений, отдельные звенья которой для него взаимно равнозначущие понятия.

Жизнь–творчество–движение—борьба–преодоление–радость. Поставьте между этими шестью словами пять знаков равенства и вы получите исчерпывающую схему его творчества.

Сюда войдет и его тяга к неустанному деланию и импульсы к непрерывному созиданию формы, и рост в нем энергии, организующей жизнь, его упрямая воля, страдания, искушение судьбы, стоический героизм, подвиг, им свершенный и паче всего динамическая линия: постепенный, в процессе чередующихся приливов и отливов, ход от физиологии к духу по круто вьющейся кривой, безудержный бег сквозь толщу хаоса, косности и распада к радостному утверждению жизни в духе истины и общественного идеализма. А это, суммарно, все психологические вехи жизненного творчества и творческой жизни Бетховена.

Неутолимая жажда свершения действенного подвига толкает человека на творческое делание. Человек принимает сообщенный ему толчок. Рождается движение, приводящее к столкновению с преградой. Возникает борьба, завершающаяся победоносным преодолением материи. Дух воспевает радость, жертвенно приносимую им на земной алтарь человечества.

Не линия наименьшего сопротивления, а плоскость наибольшей сопротивляемости. Гений инстинктивно чувствует, где эта интенсивнейшая плотность сопротивляющейся материи и устремляется туда со всей силой жизненного порыва.

Последовательно он разрывает связи музыки с конфессиональным культом, с атмосферой аристократического салона, с народной стихией, с природой, всем им первоначально платя немолчную и усердную дань.

Бетховен–первый музыкант–аналитик, первый музыкант–мыслитель и первый музыкант–индивидуалист, прозревший грядущее освобождение личности. Он начинает с фортепиано и фортепианных ансамблей, кончает прорывом классической формы симфонии и расширением границ камерной музыки. Эволюция по линии наибольшего сопротивления и в возрастающем темпе геометрической прогрессии.

Максимум творческого напряжения, стало — быть, отдан Бетховеном тому времени, когда он почувствовал реакцию на чрезмерность индивидуализации музыкального искусства.

Внешняя сторона творческой катастрофы инвидуалиста–эгоцентрика элементарно проста: когда Бетховен почувствовал, что далеко ушел в своем одиночестве, он взалкал общения с миром.

Музыкант–абсолютист чует крах идеи суверенной личности и, лишенный в былом принадлежавших ему абсолютных средств выражения, должен, отрекшись от единодержавия, прибегнуть к помощи человеческого слова.

Но творческая позиция не сдана. Творец в миру тоже творец. Ему надо только сложить гордость похотствующего солипсиста и вернуться назад, к приятию мира в миру, освещенному радостью братского торжества.

Девятая симфония — отчаянная попытка индивидуалиста преодолеть наступивший в его сознании кризис бытия. Она–борьба творца за жизнь творимого им искусства и последняя его ставка на гениальность. Или новая жизнь, синтез–или смерть, небытие.

Надлежащая оценка гениального едва ли не ставит требование гениальности от критика. Мы имеем отзыв Вагнера о Девятой симфонии. Имеем мы и обычную оценку симфонии, как

произведения всечеловеческого, в котором «гений, сочетавшись с народными массами в едином порыве к братству и свободе, празднует величайшее торжество всенародного духа.

Так ли это? Т. — е., является ли Девятая симфония действительно завершительным, во первых, и наиболее совершенным, во вторых, произведением его гения, звездным куполом над миром, рожденным им для человечества?

VII

«Когда Заратустре исполнилось тридцать лет, он покинул свою родину и озеро своей родины и пошел в горы. Здесь наслаждался он своим духом и своим одиночеством и не утомлялся этим в течении десяти лет. Но наконец преобразилось сердце его и однажды утром поднялся он с утренней зарею, обратился лицом к солнцу и так говорил к нему:

«О, великое светило! В чем было бы твое счастье, если бы не было у тебя тех, кому ты светишь!..

«Взгляни! Я подавлен избытком мудрости моей, как пчела, собравшая слишком много меда, и мне нужны простирающиеся руки…

«Я должен подобно тебе закатиться, как называют это люди, к которым я хочу сойти…

«Заратустра вновь хочет стать человеком».

«Так начался закат Заратустры».

Полувеком позже в начале чудесного рассказа Ницше мудрый Заратустра лишь повторил трагедию, пережитую творцом Девятой симфонии.

Закат Бетховена начался тот самый час, когда подавленный избытком своей мудрости и пресыщенный наслаждением своего одиночества, он опустился в долину несчастного человечества, чтобы, вновь став человеком, пролить на своих братьев целительную влагу радости.

Закат Бетховена должен был наступить неминуемо в тот самый час, когда его сознание осенила мысль действенного оправдания искусства. Тезис: искусство должно стать действенною проповедью в свободном обществе, быть искусством добрым, сострадающим, родным, объединяющим людей в общественном порыве, искусством, измеряемым мерой этики и взвешиваемым на весах правды, уже таил в себе неизбежность наступления разлада в душе художника–индивидуалиста.

Когда творцу мало его искусства, когда он хочет переступить за его пределы, потому что искусство перестает его удовлетворять, когда оно раскаляет, а не утоляет жажду, когда оно кажется творцу ограниченным, условным, бессильным, немощным, и когда он начинает метаться из стороны в сторону, в разных направлениях ища выхода, тогда наступает закат творчества. И сам творец, потеряв веру в собственное дело, сгорает в огненности бунтарского своего духа.

Не покидавшая Бетховена ни на минуту душевная тревога неудовлетворенности сменилась вихрями космической бури. Очистительный огоньне переплавил благородный металл индивидуального искусства в искусство соборного действа, но лишь уничтожительным пламенем испепелил живой дух.

Закат Бетховена совершился по образу грехопадения. Первозданному Адаму довлела власть над миром как существу богоприемлющему. Как автономное проявление создания его по высочайшему образу и подобию, а не как предмет вожделения и оправдывающая его существование цель. Соблазн гнозиса, которому он поддался, нарушил равновесие его духовных сил и лишил его изначальной святости.

Прежде всего коренной ошибкой против природы искусства была тщетная мысль достижения соборности искусства механическим включением в состав творчества начала соборности на стороне исполнителя. Поиски синтеза в таком, очевидно слишком поверхностном направлении увели Бетховена на заведомо ложный путь. Бетховену–творцу больше, чем кому бы то ни было на свете, должно было быть понятным, что фактические возможности искусства, как такового, вообще неисчерпаемы и потому никакое внешнее расширение средств выражения, скользя по периферии, не в состоянии ни качественно изменить его содержания, ни изменить силу его воздействия на человеческое сознание, массовое и индивидуальное.

При этом внешний, суммирующий синтез искусств, к которому прибегнул Бетховен для–ради обобществления музыки, немыслимкак синтез органический, т. е. синтез умножающий.

Не в поверхности и не в феноменальности должен был и мог Бетховен искать потребного ему синтетизма. Мысль «социализации» искусств путем арифметического действия сложения–введения в состав произведения „ социализируемого» искусства дополнительного исполнительского коллектива — очевидно слишком элементарна для достижения социального синтеза искусств звучания.

Это–основное, что было пренебрежено Бетховеном. Но и материал осуществления грандиозного замысла оказался недостаточным.

Для оценки Девятой симфонии, как «конечного достижения Бетховенского гения», необходимо иметь в виду, что тема музыки на оду Шиллера появилась еще в 1808 г. в фантазии для фортепиано, оркестра и хора ор. 80 и в песне на слова Гёте «Kleine Blumen, kleine Blatter». Но этого мало: мысль Бетховена музыкально обработать прославленное стихотворение относится еще к 1793 г., а датою 1812 г. отмечается и появление увертюры

на эту тему. Обороты той же темы, наконец, слышатся и в песне, написанной им в 1795 г. на текст Бюргера: «Seufzer eines Ungeliebten und Gegen-liebe».

Пойдем дальше: из письма Бетховена к Мошелесу, писанному незадолго до смерти, видно, что вокальное заключение с одой Шиллера предназначалось Бетховеном не для Девятой, а для Десятой симфонии. Девятая могла иметь (и фактически чуть не получила) другое заключение. И именно, еще в 1823 г. Бетховен думал дать ей чисто–инструментальный финал, использованный впоследствии для квартета ор. 132. Черни же и Зоннлейтнер уверяют, что и в 1824 г., после ее окончания, Бетховен не оставлял этой мысли.

Но и этого мало. В эскизах второй темы adagio, хранящихся в Берлинской библиотеке, есть характерная аутентичная надпись: «Может быть здесь удобнее ввести хор“.

Из всего этого нетрудно усмотреть, в какой мере сбивчивой и неясной для самого Бетховена представлялась мысль рождения произведения, традиционно почитаемого «завершеннейшим» его творением.

Итак, с одной стороны — старая тема, неоднократно использованная в приложении и к песенному и камерному стилю, а с другой — архитектоническая нескладица, лишающая последнее симфоническое произведение Бетховена элементарных признаков органичности, вот неутешительный перспективы для оправдания эпитета конечного совершенства, присвоенного эскизу произведения, о о котором мечтал Бетховен, с усердием, не отвечающим нужде гения в диеирамбических спичах по какому бы то ни было преходящему поводу.

Что касается теперь вопроса о существе музыки в симфонии, то это вопрос субъективной оценки и в значительной мере личного вкуса. Для пишущего эти строки и здесь очевидно, что кульминационный пункт симфонии, подготавливаемый, по общему мнению, тремя предшествующими частями, крайне пестрыми по соотношению друг к другу, — хоровое заключение— и по своему мелодическому содержанию не может удовлетворить привычного слушателя сильного и патетичного Бетховена. Вместо вольной и текучей, радостной песни, всем понятной и близкой, в «вокальном окончании симфонии» мы имеем тему чисто инструментального характера, притом и неяркую, невыпуклую, тему с четырех сторон сдавленную тисками академической, квадратной симметрии и слишком очевидно искусственно построенную.

Что же осталось за симфонией? Ее идейная сущность? Но о ней мы знаем только по Шиллеру. Или анекдот о полицейской

замене неблагонадежного слова Freiheit (свобода) более нейтральным Freude (радость)? Но анекдотичность не к лицу гения. Традиционное суждение: «Бетховен сказал Девятой симфонией нечто большее того, что может выразить одна инструментальная музыка и для этого прибегнул к помощи человеческого слова и голоса»? Но это слишком наивно для характеристики мудрости гения.

Или, быть может, «изменился Заратустра, как дитя стал Заратустра»?

Отшельник, повстречавшийся Заратустре, сказал ему:

«Как в море жил ты в одиночестве и это море лелеяло тебя. Увы, ты хочешь сойти на берег? Увы, ты хочешь снова влачить свое тело».

Заратустра отвечал: «Я люблю людей, я несу людям дар».

«Не давай им ничего, молвил отшельник Заратустре. Лучше возьми у них что–нибудь сам и неси с ними–это будет для них самым большим благодеянием.

«А если хочешь ты им дать, то дай им только милостыню и заставь их еще просить ее! "

«Нет, отвечал Заратустра, я не подаю милостыни. Для этого я недостаточно беден».

Свои богатства три года спустя Бетховен унес в могилу на Веринге́рском кладбище.

VIII

Среди книг, оставшихся после смерти у Бетховена, оказались: Kant, Naturgeschichte und Theorie des Himmels; Bode, Anleitung zur Kenntniss des gestirntes Himmels; Thomas von Kempis, Nachfolge Christi. Цензура наложила руку на S e u m e, Spaziergang nach Syrakus; Kotzebue, Ueber den Adel; Fessler, Ansichten von Religion und Kirchentum.

Конечно, меньше всего этот список, обнаруживающий значительную односторонность интересов своего читателя и очевидно случайный, может отвечать на вопрос о философских влияниях передовых умов того времени на идеологию Бетховенского творчества.

Вопрос этот, весьма занимательный и существенный, до сих пор выяснен далеко недостаточно и если биографы Бетховена не преподали бы нам общего положения о «могущественном воздействии на сознание Бетховена подъема общественной мысли, характеризующего время развития его взглядов ", о влиянии поэзии Шиллера и системы Канта, да знакомой цитаты из последнего: «звездное небо над нами и внутренний закон внутри нас», — Бетховен если и не выученик, то во всяком случае вольный или невольный последователь германской мысли, оставался бы для нас совершенно незнакомой фигурой.

А между тем совершенно ясно, что именно начала германской философии той, что занимает центральное место в элементах германской культуры вообще, должны были оказать самое непосредственное влияние на склад мышления Бетховена, существенно предопределив не только направление поступательной линии его творчества, но и отдельные изгибы этой, столь непостоянной в своих очертаниях, кривой. Ибо где, в самом деле, как не в германской философии мы оказываемся свидетелями одновременного сочетания субъективных абстракций с сущностями, субъективных идей с абсолютом, субъективного сознания с абсолютным познанием самой истины, субъективного идеализма с идеализмом абсолютным? Феноменализма личного сознания с универсальностью идеальной соборности? Чутья нижнего слоя индивидуального подсознания и, вместе, проекций в дальние плоскости коллективного миропостижения?

Германский дух — бесспорно метафизический, даже в гносеологии и феноменализме германской философии. Таковыми

и по существу, и по способам воплощения были все построения отвлеченной мысли Бетховена.

Для германской философии характерен волюнтаризм, волевой порыв, как основа бытия, волюнтаризм кантовского учения о практическом разуме, автономии личности, царстве свободы. Волюнтаризм, что был миссией германской мысли, со времени Бёме почуявшей темный волевой источник бытия, начало иррациональное, Urgrund. Но и э т о начало, как никто, чувствовал Бетховен и, быть может, как никто владея изначальным языком иррационального выражения, сумел это высказать между строк своих гениальных партитур.

Неисследимый и вечно убегающий от нашего познания остаток непостижимого, безосновного темного — трагедия познания, которую германский дух силен был раскрыть, но был бессилен преодолеть. Это — внутренный раскол в познании, разрыв субъекта и объекта познающего с объектом познаваемым. Бетховен не хотел и не мог удовлетвориться погружением себя в бездны надчеловеческой божественной природы.

Признание Ангелуса Силезиуса:

«… один кидаюся я
В божественный источник бытия»

не могло его привлечь. Ведь безмерность — этап к сверхбожескому, и Бетховен, носитель идеи вочеловеченного мессианизма, хотел быть во плоти среди людей.

Идеологические пути Бетховена во многом, хотя и не всегда в последовательном порядке, повторяют пути германской мысли. Из глубин душевной безмерности Якова Бёме, Ангелуса Силезиуса и Фр. Баадера, Бетховен переходит к очарованию идеалистического романтизма. Как Новалис, сказочник Тик, Шлейермахер и Фр. Шлегель, он переживает идею одушевленности всего мира и готов, словно на счастливом празднике золотой йенской эпохи, повторить за автором «Генриха фон-Офтердингена» натурфилософское: «чем поэтичнее, тем ближе к правде, ибо лишь поэзия абсолютно реальна!» Бетховен Пасторальной симфонии – как Мессия природы, указующий перстом на следы мирового единства вселенной и свою веру в подлинность здешнего мира непринужденно заменяющий натуралистическим вчувствованием, Natureinfiihlung'oM.

В акте самоположения Я необходимо заключается и положение не *Я,* а здесь уже начало объективного мира. Это положение Фихте должно было быть для Бетховена первым сознательным толчком к мысли о разобщенности познающего с

постигаемым. И хотя философией тождества мира и сознания Шеллинг возвратил природе высокую реальность, потерянную в идеалистической системе Фихте, но для Бетховена уже были заказаны пути вспять.

В лице Фихте идеализм преодолел сам себя и пришел к реалистической философии абсолютного. Идеализм личного переживания Бетховен преодолел изнутри и именно после того стал ближе всего к душе новой философии — критицизму. А ведь душа критической философии — германская душа и онтология кантовского волюнтаризма, пусть до неузнаваемости, развита и у Фихте, и у Шеллинга, и у Шопенгауера, и у Вундта, и у Виндельбандта.

До–Кантовское соответствие познающего с познаваемым, конечно, очень скоро было отвергнуто этой душой. И душа Бетховена неминуемо должна была отвергнуть благополучие идеального соответствия личности творца предмету творения. Процессу секуляризации познания в германской философии — в Бетховене отвечает процесс секуляризации идеи творчества.

В эволюционном ходе германской мысли с знания снимается трансцендентная санкция, когда–то дававшая священные гарантии философии Фомы Аквинского. Бетховен пытается снять с музыки священные гарантии классической красоты и святой бесполезности искусства.

В конечном итоге германской философии знание вступает на имманентный путь, утверждается автономность познающего субъекта, но это оказывается трагическим: познающий словно выпадает из недр бытия и начинаются его блуждания.

Идеология бетховенского творчества повторила в своей сущности и этот конечный путь. Былое Я, связывавшее Бетховена с предметом его звукового постижения, уступает место идее Я разъединенного от объективного мира сознанием необходимости принятия этого мира по началам имманентным ему, а не личному сознанию творца. Я наступающее сменяется Я отступающим и творец выпадает из недр творчества, отдавая себя судьбе неудовлетворенных блужданий вокруг внешне–осознанных идей внетворческого порядка.

Германская философия, испытавшая трагедию расколотого сознания, была греховным уклонением от философии трансцендентно–религиозной. Творчество Бетховена, к концу его жизни также трагически расколотое пополам, являет во всем подобный же образ греха и отпадения от «трансцендентного» искусства и его первоначальной цельности. И как философия Канта–грехопадение в познании, музыка Бетховена — творческое грехопадение.

IX

Вопрос о литературных влияниях на творчество Бетховена– вопрос менее существенный. Классические драмы, Платон, Оссиан, Шекспир, Гердер, Уланд, Клопшток, Шиллер — вот круг его чтения.

— Вспомните «Ромео — ответил Бетховен на просьбу об истолковании одного из его квартетов. Но «Кориолан» все же написан по драме Коллинса, а не Шекспира.

Основное влияние должно было, конечно, исходить от Гёте. «Эгмонт“, «Вильгельм Мейстер», «Фауст» волновали его сильнее всего и музыка к «Фаусту» была его так и неисполнившейся мечтой. Но в отношениях Бетховена к Гёте любопытна скорее психологическая сторона, нежели пиетет, хранимый Бетховеном к литературному гению Гёте.

В самом деле, если бы среди великих людей всех веков и народов мы пожелали найти художника наиболее противоположного Бетховену по духу и душевному естеству, пришлось бы, пожалуй, указать на Гёте.

Человек, испытавший всю радость земного существования, завершенный образ физического и душевного совершенства и гармоничнейшего слияния человеческих совершенств, олимпийски величественный и классически–уравновешенный творец, исполненный достоинства сановник этикетного двора немецкого княжества начала XIX в. и—человек, жестоко преследуемый несчастьями, некрасивый и коренастый, с желтым от страданий лицом и всклокоченными волосами, невоздержный и увлекающийся творец, свободолюбивый гражданин платоновой республики.

Одно из писем Бетховена к приятельнице Гёте Беттине Брента но содержит изумительный по наивной и простодушной красоте рассказ о совместной прогулке обоих гениев в 1812 г. в Теплице.

«Вчера, возвращаясь домой, мы встретили на дороге всю императорскую семью–пишет Бетховен. Гёте оставил мою руку, чтобы отойти к краю дороги. Что я ему ни говорил, я не мог его заставить сделать ни шага дальше. Тогда я надвинул шляпу на голову, растегнул пальто, заложил руки за спину и врезался в толщу густой толпы.

Князья и придворные образовали два ряда. Эрцгерцог Рудольф обнажил предо мною голову, императрица приветствовала меня первой… Гёте стоял на краю дороги,

глубоко наклонившись со шляпой в руках».

Но Бетховен мог постигнуть чуждое ему величие Гёте. Автор «Фауста» казался ему «великим, царственным, всегда в ре–мажоре». Истинное величие, однако, мнилось ему в ином свете. «Сердце–рычаг всего великого», пишет он к Джаннатазио дель-Рио. «Другого признака величия я не знаю, как доброта» — признается он Беттине Брентано в другом письме.

Горячечный и нервный, подчас сердитый, бушующий художник, мизантроп по обличью, но человеколюбец по естеству, как мог Бетховен иначе относиться к парнасскому равновесию и эстетическому миродовольству Гёте, столь радушного к людям, но в такой мере, должно быть, презиравшего униженное человечество! И как мог всегда алкавший и жаждавший, всегда кочевник духа, Бетховен иначе относиться к духовно сытому, духовно удовлетворенному, духовно оседлому Гёте! И как мог он, познавший всю силу необузданного, чрез край бьющего искусства, внимать величественному голосу: «истинное мастерство познается в самоограничении»!

Рассказывая о глубоком впечатлении, которое на Гёте произвела C-mo 1l'ная симфония Бетховена, юный Мендельсон очевидно слишком увлекается, ибо слова «это нисколько не трогает, это только удивляет» в применении к Бетховену, явное доказательство полного безучастия к его душевному миру, и, стало быть, и к музыке, а дальнейшие слова Гёте: «это грандиозно, безумно; кажется, что вот–вот весь дом рухнет» — отзываются уже слишком очевидной иронией. Гёте не мог любить музыки, несмотря на мариенбадские письма, а отношение к Бетховену у него могло быть одно, то что он впрочем сам и высказал в письме к Цельтеру: «я удивляюсь ему с ужасом».

Антиподичными друг другу оказываются и типы творчества обоих. У Бетховена всюду человеческая личность, доводимая до последних иррациональных пределов, из темных стихийных глубин вздымающаяся до высочайших вершин духовности. У него всюду борьба героической воли: со стихией метафизических и религиозных тайн, со стихией нравственного долга и совести, со стихией общественности. У него всюду бунт своеволия, ради полноты абсолютного самоутверждения и борьба за внутреннюю свободу против внешнего насилия. Его творчество не эпос, а трагедия, трагедийная завязка и развязка, исчадие трагического пафоса и трагической коллизии жизненных начал.

Дух классической эпичности разлит в аттически стройном, олимпийски покойном творчестве Гёте. И психологический центр его не в человеческом диалоге, как у Бетховена, а в творческом воспроизведении, в повествовании, в изложении, недосягаемом

по законченному мастерству и пластической выразительности.

«Изложение не занимает Бетховена — архитектоника для него служебный момент и ведется она зачастую торопливо, наспех, случайно. Таков и его часто небрежный, то растянутый и загроможденный подробностями, то слишком сжатый и скомканный стиль, всегда божественно–ясный и парнасски уравновешанный у Гёте.

От периферии Гёте идет к центру. Это сила собирательная, конститутивная. Он — совершеннейшее воплощение безгрешного искусства. Путь Бетховена от центра к периферии.

Бетховен — сила разбрасывающая, анархическая. И Бетховен–отважнейшее отрицание того, что должен был Гёте единственно почитать за праведное искусство: отвлеченную идею чистой красоты.

X

Рожденный в первой половине восемнадцатого столетия, Гёте на третьем десятке лет девятнадцатого века и на восьмом десятке лет своей жизни, испытывает повторно силу физической любви. Шекспир женится тринадцати с половиной лет от роду. Биографические источники времен флорентийского Возрождения сообщают многое об отношениях Микель–Анджело к Виттории Колонна. Они же ставят имя гениального Леонардо в слишком тесную личную связь с безвестными, как художников, именами его юных учеников: Чезаре де-Сесто, Гвидо Бельтрафио, Андреа Салаино и Франческо Мельци.

Об интимной жизни Бетховена мы не знаем почти ничего. Правда, его биографы упоминают об именах Элеоноры фон-Брейнинг и Жанетты Гонрат–юношеских увлечений Бетховена боннского времени. Затем строятся более или менее обоснованные предположения, что «Письма к бессмертной возлюбленной», найденные Брейнингом после смерти Бетховена в потайном ящике его шкапа, имели своим адресатом Магдалину Вильман, когда–то отвергнувшую брачное предложение Бетховена. По другой гипотезе, письма эти были писаны графине Джульетте Гвиччиарди, впоследствии графине Галленберг, той, что была посвящена Лунная соната. По третьей версии, прославленные письма были адресованы Терезе Брунсвик. С последней, повидимому, должна была начаться серьезная связь, но все по непонятным причинам расстроилось. Эпизод со встречей с Терезой Мальфатти, начавшийся мечтами о брачном соединении, кончился также ничем. Мало доступны исследованию отношения Бетховена и к Беттине Брентано, впоследствии графине Арним, поконченные разочарованием, опять–таки ничем не мотивированным. Упоминаются и другие имена: Амалии Зебальд, Рахель Левин, Елисаветы фон–лер–Рекке.

Традиционное представление о Бетховене связывает его фигуру с образом исключительной физической чистоты и даже аскетизма. Утверждается, что Бетховен «не имел возлюбенной» в силу того «высокого понятия о любви–преклонении пред женщиной, которому он был верен всю жизнь» — Заявляется, что «в понятии любви у Бетховена было больше элементов преданности и инстинкта самопожертвования, чем стремления к физическому обладанию». Приводятся ссылки на «чистоту» и «духовность» его музыки, на «Фиделио», на отрицательное

отношение к «непристойности» сюжета Моцартова «Дон–Жуана» и так далее.

Не приходится долго говорить о вздорности таких суждений. Прежде всего ясно, что творческое целомудрие не физический аскетизм, и даже не духовный аскетизм. Аскетизм запрещает, целомудрие очищает. Аскетизм убивает, целомудрие воскрешает.

Что же касается биографически–житейской стороны дела, то один из ближайших друзей Бетховена Вегелер свидетельствует, что Бетховен «всегда бывал в кого–нибудь влюблен и большей частью в сильной степени, и даже что он редко видел Бетховена иначе, как в состоянии возбуждения, часто доходившего до пароксизма. Тоже говорит и Фердинанд Рис. И хотя Шиндлер, тоже близкий друг Бетховена, уверяет: «он прожил всю жизнь с девственной стыдливостью, не допустив ни малейшего приближения слабости», но делать из одного того выводов в направлении укоренившихся представлений о Бетховене отнюдь нельзя.

Говорят так: даже намёк на непристойность в разговорах внушал ему отвращение–но из того опять–таки не следует, что, при резко повышенном его темпераменте, он хранил абсолютную физическую чистоту. Девственник и аскет в жизни, Владимир Соловьев приводил в ужас своих домашних темами своих шутливых разговоров.

Передают такой факт: приехав в Линц к брату и найдя у него в доме девушку, имевшую от него ребенка, «раздосадованный Бетховен обратился с жалобой к епископу и начальнику полиции и добился распоряжения об изгнании. развратницы, пока, наконец, его брат, почтенный аптекарь, не сочетался с ней законным браком. Но этот инцидент красноречивее всего свидетельствует не о чистоте его личной морали, а о специфическом отношении к вопросам половой области, указывающем извращенное или во всяком случае психопатологическое отношение к ним Бетховена.

Из существующих биографий Бетховена мы довольно подробно знакомы с историей его физических недугов, о всех его катаррах, кровотечениях, легочной гиперемии, циррозе печени, водянке, наконец, о глухоте, но ничего не знаем о патологии сексуальной сферы Бетховена, исследование которой, несомненно, должно было бы пролить неожиданный свет не только на отдельные факты его биографии, как, напр., мысль о самоубийстве, гейлигенштадтское завещание, истерические записи в дневниках, психическую преувеличенность восприятий и др., но и на общий психологический очерк его жизни.

Большинство биографов и особенно традиционное мнение

рисуют жизнь Бетховена с исключительно мрачной стороны, видя в нем пораженного страшнейшим для музыканта недугом–глухотой и преследуемого непрерывными ударами судьбы. Между тем, проверяя факты из его жизни, убеждаешься, что во многом Бетховен был счастливее других и во всяком случае в большей степени, чем кто бы то ни было, признан был современниками.

Мрачной жизнь казалась Бетховену. Вдумчивый психиатр наверное не затруднился бы, исследовав картину физио–психического состояния Бетховена, установить здесь какую либо форму тяжкого душевного страдания на почве функционального полового расстройства или иной сексуальной аномалии.

Во всяком случае та картина жизненной юдоли Бетховена, которую мы обычно приписываем невообразимому трагизму положения: глухой музыкант получали бы в условиях психопатологического исследования, — того, что, например, дало любопытнейшие итоги психиатрического обследования проф. З. Фрейдом жизни и личности Леонардо да Винчи, — совсем иное освещение.

Глухота Бетховена мешала ему в деле общения с людьми, а не в музыкальном творчестве. Ее следы–на одиннадцати тысячах рукописных страничек «разговоров с Бетховеном, хранимых в Берлинской королевской библиотеке, а не на страницах его партитур, разбросанных по всему свету. И это не могло быть иначе, потому что при гениальной одаренности Бетховена, внешнее ухо для его творчества должно было быть второстепенным. Тонкость акустического разбора в полифоническом составе последних квартетов осталась той же, что и прежде. Тоже приходится констатировать и в отношении Девятой симфонии и Торжественной мессы, произведений, написанных Бетховеном уже в состоянии полной глухоты.

Германские специалисты — медики очень усердно и скрупулезно на столбцах специально — медицинских журналов занимались всякого рода врачебными Ruckblick'ами на клиническую картину физического состояния последних его лет, а д-р Мальфатти не постеснялся даже так определить причины смертельной болезни Бетховена: «sedebat et bibebat». Не односторонни ли эти исследования и выводы?

Люди, и в числе их многие из тех, для которых Бетховен все еще психологическая загадка, вправе ждать от науки исчерпывающей полноты освещения жизни одного из величайших своих гениев.

XI

В понедельник, 26 марта 1827 года над крышей Schwarzpanierhaus'a № 200 близ Шоттентора, там, где еще до сих пор сохранились остатки старой Вены двенадцатого века, солнце светило ярко, по весеннему. С западной стороны деревья уже набухали зелеными почками, но на валах городских укреплений пред домом еще лежал снег, кидавший отблеск в окно комнаты, где умирал Бетховен. Ровно в полдень стенные часы, подарок княгини Кристины Лихновской, внезапно прекратили свои мерные удары. Игла барометра, висевшего под часами, стремительно упала к буре. В самом деле, совершенно необычно для этого времени года, воздух отяжелел, густые свинцовые тучи скопились на небе и в шестом часу вечера над Веной разразилась снежная буря.

За несколько минут пред тем, Шиндлер и Стефан Брейнинг отошли от постели умирающего.

Остался лишь приехавший из Граца, чтобы еще раз увидеть Бетховена, композитор Гюттенбреннер. Ему судьба предоставила принять последний вздох Бетховена, в тяжелой агонии боровшегося со смертью. Его брат и художник Тельтшер находились в соседней комнате.

В эти последние минуты жизни Бетховена, среди глухих раскатов грома, вдруг сверкнула ослепительная молния и осветила лицо умирающего. В то же время раздался страшный удар грома, потрясший дом до основания. Резким судорожным движением умирающий поднялся на постели, протянул сжатую в кулак руку к небу, словно принимая грозный вызов, и затем тяжело упал назад, с полуоткрытыми веками и угасшим взором.

Гюттенбреннер положил руку на сердце Бетховена и убедившись, что оно перестало биться, закрыл ему глаза, благоговейно поцеловав их. Было пять часов сорок пять минут пополудни. В это время в комнату вошли Шиндлер и Брейнинг.

«Свершилось» — сказал им Гюттенбреннер, когда они остановились на пороге.

XII

Говоря о победоносном усилии духа, принесшем человечеству радость Девятой симфонии, автор монографии «Жизнь Бетховена», пламенный Ромэн Роллан восклицает:

«Какое завоевание стоит этого, какая битва Бонапарта, какое солнце Аустерлица могут сравниться со славой этого

сверхчеловеческого усилия, этой победы, самой блестящей, какую одерживал когда либо человеческий дух. Несчастный, бедный, больной, одинокий, подавленный величайшим горем человек, у которого мир отнял радость, сам создает Радость чтобы отдать ее миру. Он выковывает ее из своих бедствий так, как сам говорит о том в гордом изречении, где заключен вывод из всей его жизни и в котором motto каждой героической души: «Радость из страдания. Durch Leiden Freude.

Дар, принесенный человечеству Бетховеном, действительно радость — от сознания величия его явления миру. Радость и изумление пред высотою свершенного им жизненного подвига, пред титанической силой его творческого делания.

Но живой, не изваянный облик Бетховена, а явленный им лично пример жизнетворчества, движимого несказанной любовью к людям, требует от нас большего. Он требует от нас признания в нем не столько гениальнейшего из людей, сколько человечнейшего из гениев.